Considerações finais

Rodrigo Espinha Baeta

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

BAETA, R.E. Considerações finais. In: *A Cidade barroca na Europa e América Ibérica* [online]. Salvador: EDUFBA, PPGAU, 2017, pp. 465-479. ISBN 978-85-232-1997-0.
<https://doi.org/10.7476/9788523219970.0007>.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O século XVII marcaria um período de transição que forneceria os subsídios para a caracterização do fenômeno barroco. No *Quattrocento*, ao início da Idade do Humanismo, a natureza e a história, ligadas diretamente à revisão da herança clássica greco-romana, assumiriam o papel de comandantes dos desígnios da produção artística através de ações que buscariam promover uma arte fundamentada em uma visão idealizada da natureza – perfeita, ordenada e bela; já no *Cinquecento*, seguiriam governando o interesse do artista quando a transgressão da ordem – o Antinaturalismo e o Anticlassicismo – acabaria conduzindo os rumos ditados pelo cenário cultural europeu. Contrariando esta tendência, o homem barroco revelaria certo desprezo frente às polêmicas suscitadas sobre a essência do universo: seja a imagem positiva que o Renascimento conferiu às supostas leis eternas do cosmos, seja a noção de seu colapso vislumbrada pelos maneiristas, o artista do *Seicento* não nutriria uma real preocupação com a natureza.

A mudança de enfoque, no que se refere à produção artística, começaria a ser desenhada em finais do século XVI, quando a fusão entre ciência e arte pregada pela Renascença, e base para grande parte dos dramas maneiristas, seria rompida definitivamente – os problemas oriundos da interpretação do mundo afastar-se-iam do império da arte e se voltariam, exclusivamente, para a experimentação científica e para a filosofia. Este fato revelaria que os artistas não buscariam mais o domínio do real, a experiência sensível ou inteligível do mundo. Como consequência, a verdade não importaria senão como referência para a sua superação; a técnica artística não estaria mais a serviço da representação correta da natureza, mas da ampliação das barreiras do possível, assumindo, deste modo, o alcance ilimitado da imaginação humana.

Para além do comando da “maravilha”, da fantasia, enfim, do envolvimento da imaginação, a arte barroca também apresentaria uma relação íntima e inevitável com outro princípio essencial: a elaboração de um discurso de qualidade altamente retórica com o objetivo de perseguir a meta final da persuasão. As motivações que impulsionariam o exercício da persuasão estariam vinculadas à construção de estratégias de propaganda empreendidas pela Igreja e pelos governos autoritários, em crise constante em função do colapso econômico, político,

mas principalmente devido às revoltas sociais que se desenhavam na esfera das sociedades seiscentistas – um panorama conturbado que se estenderia à próxima centúria. Por meio do artifício da imaginação e da fantasia, logo da dramatização e da teatralização das expressões visibilísticas, os artistas, comprometidos com as monumentais estruturas de poder, construiriam um sedutor discurso de alto teor retórico que revelaria, simbolicamente, o caráter grandioso da Igreja e dos impérios absolutistas, dirigindo as massas a um comportamento adequado de apoio e subordinação aos governos.

A persuasão, portanto, proveria da necessidade de elaborar um enérgico mecanismo de divulgação e de exposição do poder inigualável emanado pelas estruturas políticas e religiosas que povoariam o cenário seiscentista e setecentista: uma estratégia de representação que fosse acessível a todos, desde os mais humildes aos mais sábios. Assim, o esforço profundo de comunicação e a convincente retórica proposta pelas imagens oferecidas ao fruidor nas mais distintas manifestações artísticas despertariam a sua imaginação e apoiariam a apreciação de um cenário que não poderia ser desvelado objetivamente, mas que preencheria a mente com experiências fantásticas – e só o poder arrebatador da fantasia e da imaginação seria capaz de confirmar a estrutura sobrenatural da Igreja e do Estado.

A arte, conseqüentemente, acabaria se transformando no mais poderoso baluarte do projeto de propaganda barroca, absorvendo uma estrutura profundamente cativante para a sedução do fruidor. E para atizar as mentes dos indivíduos com suas ilusórias e inebriantes imagens, bem como para conquistá-lo com sua mensagem retórica, as manifestações artísticas ofereceriam uma experiência que se aproximaria da estrutura de um teatro. Ou seja, para seduzir os espectadores o Barroco apelaria a um conteúdo formal que produziria efeitos compositivos de teor absolutamente cenográfico, logo fatalmente teatral – conteúdo fundado, integralmente, nos princípios da imaginação e da persuasão.

Fica claro que a análise que aqui se propõe se sustenta em uma pesquisa cuja temática estaria indissociavelmente relacionada a estas discussões que afetariam a caracterização do fenômeno Barroco. E nesta direção, tem como fundamento essencial a averiguação da hipótese que atestaria que o Barroco teria alcançado a configuração visiva das cidades. Ou seja, investiga o problema que indagaria se a poética barroca – com seu apelo à imaginação, à fantasia, à ebriedade, à “maravilha”, com seu uso incondicional de artifícios retóricos voltados a conquistar e

persuadir as massas, dirigindo-as ao apoio incondicional às estruturas de poder estabelecidas na Europa e nas colônias além-mar – poderia comandar o desenho de novas cidades planejadas, bem como promover transformações em muitos núcleos preexistentes, organismos urbanos que passariam a exaltar, genericamente, um panorama cenográfico de grande expressão barroca.

Neste sentido buscou-se, peremptoriamente, construir uma avaliação crítica sobre a formação histórica da chamada “urbanística barroca” – a prática quinhentista, seiscentista e setecentista de intervenção, em larga escala, sobre o organismo citadino. Este fenômeno, apesar de não chegar a atingir a enorme complexidade que seria cobrada, décadas mais tarde, para o exercício da moderna disciplina do urbanismo, alcançaria a experimentação de procedimentos que ultrapassariam o simples desenho de novas áreas e equipamentos para a cidade, envolvendo problemas ligados à especulação imobiliária, desapropriações, controle estatal das intervenções, infraestrutura, espaços verdes, salubridade, defesa etc.

Não obstante, praticamente todos os planos debatidos estariam vinculados a ações dos governos absolutistas pensadas em nome da transformação cenográfica de setores de cidades preexistentes, principalmente a remodelação de pequenas áreas centrais, bem como de ambientes limítrofes dos núcleos urbanos, seja nas capitais das nações modernas ou nas sedes administrativas das províncias – como aconteceria em Paris ou em Nancy. Também seria comum, apesar de menos frequente, a criação de completas estruturas urbanas cujo objetivo máximo seria promover a exaltação das figuras dos reis, príncipes e duques, através de ousados empreendimentos de fundação de núcleos urbanos de ostensivo caráter áulico – como Versailles e Karlsruhe. Mas, como toda intervenção urbanística, as iniciativas das nações totalitárias de reordenação das cidades acabariam pressupondo um desenvolvimento posterior das cidades comandado, especialmente, por processos bidimensionais de planificação, fato que não poderia garantir a alteração significativa do caráter visibilístico da paisagem urbana – por ser a imagem da cidade compreendida, genericamente, como um organismo tridimensional.

Portanto, apesar do usual objetivo de constituir um espetáculo adequado à celebração da onipresença e do poder sobrenatural do monarca, escopo vinculado às ações de remodelação e criação de cidades em prol da grandiloquência e do esplendor que glorificariam o governante – procedimentos herdados, francamente, da ideia de um Classicismo barroco revisitado –, na maioria das vezes

as intervenções urbanísticas não seriam capazes de compor, isoladamente, uma cidade que se poderia dizer barroca, mas apenas o estabelecimento de episódios barrocos espalhados pelo núcleo urbano.

É o que aconteceria com a Paris do *Ancien Régime*, cidade na qual o exercício da urbanística, mesmo gerando acontecimentos fabulosos calcados na dramatização barroca, como as *places royales*, não conseguiria alcançar uma alteração cenográfica global de sua paisagem urbana. Isto se daria pelo fato das intervenções – ao não perseguirem uma relação mais direta entre a arquitetura, o monumento e sua interação com o tecido preexistente – não chegarem a extrapolar os mecanismos da planificação e desenho urbano; por não ter-se buscado um investimento global que reconheceria a força dramática que modernos e expressivos edifícios, espalhados por todo o organismo urbano, poderiam assumir em prol da contaminação, com sua carga teatral, de toda a massa edificada da cidade – como aconteceria na Roma barroca. É certo que algumas estruturas arquitetônicas megalômanas seriam edificadas na capital francesa durante o *Seicento* –, mas prosseguiriam sendo situações ímpares. Além do mais, estas construções, frequentemente, estariam assentadas em áreas isoladas e desocupadas dos limites do centro urbano, não interagindo, imediatamente, com o apertado burgo preexistente – como seria o caso do complexo do Hôtel des Invalides e sua monumental igreja, grandiosos monumentos levantados a certa distância do núcleo central da Paris do século XVII.

Neste sentido, partindo-se exclusivamente da urbanística, somente as cidades formadas *ex novo*, particularmente aquelas concebidas com o objetivo de servir de morada à nobreza e à realeza, seriam capazes de coordenar a apreensão de um cenário genericamente barroco – levando-se em conta que a preservação de seu caráter exigiria certa manutenção da escala original do empreendimento. Contudo, mesmo para um assentamento rigorosamente planejado, como Karlsruhe, o próprio *design* bidimensional de grande escala, concebido para compor o núcleo urbano e garantir seu crescimento regular, não seria tão apreensível após a sua implantação – após a construção e o desenvolvimento do núcleo citadino. Na nova capital de Baden, o sedutor direcionamento radial das vias, que comporiam as principais artérias da urbe, seria dificilmente compreendido *in loco*: primeiramente, com exceção do eixo central do palácio do Margrave, que seria deixado livre, os jardins à frente da grande estrutura do monumento não acompanhariam a projeção radial das vias que acorreriam ao torreão postado

por detrás da residência principesca, dificultando, ou mesmo impossibilitando, a descoberta deste jogo cenográfico irradiante – especialmente depois que os canteiros, que originalmente continham vegetação rasteira, seriam povoados com árvores frondosas, situação que se preserva até os dias de hoje; em segundo lugar, o fato da torre de caça que acolhe o *polivium* estar assentada atrás do palácio exigiria um esforço imenso de abstração para o seu entendimento como centro da irradiação axial do leque de vias que ordenavam a cidade – vias que só partiriam, por outro lado, a 400 metros do palácio, contribuindo ainda mais para dificultar a apreciação da trama persuasiva proposta. Desta forma, a racionalidade clássica do enredo barroco de Karlsruhe, claramente visível no desenho, seria dificilmente percebida na experimentação direta da cidade.

Finalmente, e essa é a principal hipótese defendida nesse livro, na grande maioria das vezes, para se conseguir alterar o caráter visibilístico da paisagem urbana, os procedimentos não poderiam se esgotar apenas nos mecanismos de intervenção propriamente urbanísticos, mas exigiriam outros estratagemas ligados, principalmente, à concepção de construções espalhadas por toda a cidade, monumentos imersos sabiamente na grande massa da arquitetura ordinária – na sua interface com o ambiente preexistente, mas também na relação com o sistema viário, com os acidentes naturais, com outros monumentos. Ou seja, para a cidade impressionar, para elevar a extremos os objetivos exigidos pela cultura barroca de controle e direção das massas, as intervenções deveriam extrapolar o universo urbanístico, não prescindindo de forma alguma da arquitetura – especialmente do monumento como elemento de destaque no núcleo edificado.

Por isso, aqui se rejeita, sistematicamente, o tradicional julgamento crítico que só reconheceria expressão estética em uma obra de arte que teria sido fruto de uma totalidade controlada e previamente idealizada – situação que, na cidade, só poderia estar relacionada à confecção do plano urbanístico, expressão do desejo consciente de se administrar, integralmente, a implantação e o desenvolvimento do artefato urbano. Pelo contrário, acredita-se que, para cada categoria artística sempre exista um mecanismo específico voltado à apreciação do objeto acabado – e não de seu processo de idealização. No caso da arquitetura, assim como, em uma escala bem mais ampla, para a própria cidade, a sua valoração artística deveria estar, necessariamente, vinculada ao ativo percurso escolhido pelo espectador para a experimentação de seus espaços componentes – o trajeto do transeunte pelos ambientes internos e externos conformadores dos edifícios, bem como pelo

movimento do espectador pelas ruas, avenidas, largos, praças, mirantes, belvederes, que coordenariam a estruturação do espaço urbano. Logo, a forma singular, possível e especial de leitura artística da cidade só poderia realizar-se no ato de caminhar e vivenciar, na dimensão espaço-temporal, o ambiente urbano.

Ou seja, para o reconhecimento da unidade figurativa das povoações não bastaria a sua apreciação através de um juízo crítico que as contemplasse genericamente – diante de uma percepção que envolvesse uma escala geográfica abraçando todos os ambientes conformados pelas suas tramas viárias, bem como pelos cinturões naturais que envolveriam seus limites máximos; seria, de fato, imperativo o julgamento do espaço citadino *in loco*, no contato direto do observador que se moveria à frente das diversas imagens capturadas pela cidade, ou que vivenciasse seus distantes panoramas –, se assim o fosse permitido.

A apreciação abstrata do desenho bidimensional dos assentamentos revelaria aportes importantíssimos vinculados às intenções subjacentes aos agentes que teriam participado do ato de planificação da cidade, além de influenciar, diretamente, o desenvolvimento, *a posteriori*, da “cidade real” que surgiria através de seu *design* prévio. Mas, esta análise não poderia ser confundida com uma avaliação fundamentalmente artística, pois simplesmente não contemplaria a cidade em sua materialidade física, não alcançando a apreensão visual do núcleo urbano. Deste modo, a efetiva qualificação estética só seria possível a partir do contato direto do observador com os espaços componentes da cidade – ou, pelo menos, com a memória visual de sua estrutura visibilística perdida, através da reconstrução virtual de sua trama cenográfica.

Por sua vez, da mesma forma que em outras manifestações artísticas alguns elementos proeminentes se destacariam, abertamente, no tecido figurativo da obra, absorvendo grande parte de seu teor expressivo em contraposição a um “fundo” regular mais estéril – é só pensar no protagonismo exercido pela representação da Madona em uma pintura de Raffaello Sanzio em seu contraste com a paisagem exuberante colocada na retaguarda –, a cidade também apresentaria seus momentos especiais de expressão. A avaliação da configuração dos núcleos urbanos como conformadores de uma plena unidade artística não partiria, assim, do pressuposto de que toda a sua trama morfológica tivesse que emanar uma incondicional qualificação estética; seria absolutamente viável que poucas cenas, ou mesmo um único acontecimento inebriante (a cúpula da Catedral de Florença, por exemplo), fossem o suficiente para transformar a percepção do assentamen-

to e oferecer a possibilidade de se alcançar uma valoração artística plena para a cidade – o que colocaria a arquitetura como elemento essencial na constituição do caráter artístico do núcleo urbano, sempre em conexão direta com os espaços urbanos especiais nos quais seria lançada.

Não seria arbitrário afirmar que as grandes avenidas retilíneas, os bulevares, as alamedas, os eixos perspectivos, as praças regulares, os vazios urbanos monumentais, o *trivium* e o *polivium* constituiriam, efetivamente, soluções características da urbanística praticada no *Grand Siècle*, bem como na próxima centúria – como professariam muitos dos historiadores das cidades que enfrentariam o difícil tema da urbanística praticada nos séculos XVI, XVII e XVIII. Não obstante, esta constatação tornar-se-ia mais realista e eficiente – no que se refere à avaliação da existência de cidades que se poderiam dizer barrocas – se fosse considerada a diferença entre a prática da urbanística barroca e a ideia contida na constituição de um cenário urbano armado segundo os preceitos da poética barroca, noção que estaria interligada ao conceito maior e mais complexo de cidade barroca.

Ampliando o que foi discutido anteriormente, o conceito de cidade barroca estaria, indissociavelmente, vinculado à apreensão artística do núcleo urbano; ou seja, seria oriundo da valoração estética de sua paisagem, da apreciação do cenário revelado a quem vivenciasse seus domínios. Deste modo, a atribuição de uma condição barroca à cidade não poderia, simplesmente, derivar da análise bidimensional de seu desenho, da tipologia das intervenções que teriam rasgado o núcleo urbano com grandes artérias e monumentais praças. Mesmo admitindo que algumas cidades poderiam ter sofrido verdadeiras renovações morfológicas ligadas à prática da urbanística barroca, não seria consequência imediata elas alcançarem uma conformação cenográfica que poderia receber esta denominação – a herança da *Grand Manner* (KOSTOF, 1991, p. 240) para o século XIX demonstraria isso: seria a base morfológica para as mais importantes intervenções urbanas dos oitocentos, como demonstraria Mumford (1989, p. 409). Mas nenhuma destas iniciativas chegaria a produzir um ambiente urbano no qual seria possível apreender uma conformação cenográfica e uma paisagem que poderiam ser ditas barrocas.

Na verdade, a cidade barroca seria o resultado da conjunção destas iniciativas urbanísticas com o que se poderia chamar de “arquitetura da cidade”; arquitetura que povoaria todos os setores dos aglomerados urbanos, desde as áreas que iriam ser privilegiadas com as intervenções viárias regulares, até os re-

cônditos interiores dos bairros medievais. Por isso, não só a típica via linear de circulação, mas também as ruas tortuosas, irregulares, estreitas e apertadas, derivadas das formações urbanas preexistentes, de processos espontâneos de criação ou crescimento de cidades, poderiam colaborar para o desenvolvimento do espetáculo encenado na cidade – e particularmente para a elevação de um importante artifício da cenografia barroca: o “efeito surpresa”. Joseph Connors (2005, p. VI-XII, tradução nossa), discorrendo sobre o método de investigação elaborado para fomentar sua pesquisa publicada no livro *Alleanze e inimicizie: L’urbanistica di Roma barocca* – método que contemplaria a avaliação do poder de transformação fundado na relação dos monumentos jogados nos bairros medievais da capital pontifícia em sua interface com as vielas, os becos, o tortuoso e irracional traçado –, reconheceria:

Pela primeira vez era possível mirar a cidade que víamos nas fotografias aéreas ou na planta de Nolli como um organismo vivo em lento, mas constante, movimento, que mudava sua forma a cada pontificado. Contudo, o culto das vias lineares e o acento sobre a racionalidade vitruviana como princípio diretor da urbanística renascentista tendiam a ignorar os confusos becos e as praças menores do emaranhado apertado medieval. Eu pretendia dar uma explicação, de algum modo, àquele surpreendente fenômeno que todos os visitantes estrangeiros constataam quando, depois de terem girado ao longo do intrincado labirinto de vielas, alcançando um ângulo, descobrem, improvisadamente, uma grandiosa fachada dominante. Estava convencido que surpresa, desequilíbrio, dissonância e desalinhamento – vistos habitualmente como características do Medievo – fossem princípios altamente modernos. Até mesmo um possante ângulo que se projetasse brutalmente no tecido urbano podia representar não tanto um elemento medieval, quanto, ao contrário, uma criação intencional do *design* renascentista e barroco. Se tratava substancialmente de traçar, da melhor maneira, as modificações no emaranhado e de interpretar a sua relevância.

O “efeito surpresa”, consequentemente, se fundamentaria na alternância de imagens estéreis e confusas com as grandes cenas que se revelariam, subitamente, ao alcance visual do fruidor, especialmente a abertura das inesperadas imagens dos inebriantes monumentos da arquitetura barroca que apareceriam, repentinamente, envolvidos no denso tecido preexistente – igrejas, palácios, fontes, jardins. Às vezes, um lento processo de preparação poderia promover um “crescente” na

aparição destes importantes acontecimentos dramáticos; outras vezes, estas situações despontariam imediatamente, após experiências suaves, quase idílicas, aumentando o deslumbramento e a admiração da descoberta.

Assim, em Roma, a transformação da cidade em um núcleo urbano moderno e efusivamente barroco, entre os séculos XVI e XVIII, se daria através do contraste entre a nova ordem viária proposta pelos pontífices, o “fundo” preexistente – denso e apertado – dos pitorescos bairros medievais, a paisagem circundante e a construção e restauração celular de praças e monumentos – acontecimentos que despontariam como “figuras” no tecido urbano. As intervenções edilícias seiscentistas e setecentistas, como pontos de referências em relação às novas vias, ao tecido medieval e ao sítio natural, dariam o tom da transformação barroca da nova imagem da cidade.

Portanto, desde o acesso pela Porta del Popolo, o transeunte passaria a ser espectador de um grande teatro que se revelaria, progressivamente, ao caminhar pelos eixos quinhentistas ou pela tortuosa preexistência medieval. Após longa preparação, ou mesmo inesperadamente, o fruidor seria surpreendido por qualquer cena especial que se abriria ao olhar. Estas cenas iriam se repetindo em outros pontos da malha urbana a partir de eventos diferenciados, impondo uma enorme riqueza de imagens a serem absorvidas pelo indivíduo, imagens que ficariam impressas na mente do fruidor. A memória derivada da amarração dos sentimentos de maravilha, ebriedade, fantasia, surpresa, capturados nos panoramas emanados pelos diversos acontecimentos expressivos – apreendidos através da cenografia cativante que jorraria pelo núcleo urbano, se desvelando, paulatinamente, aos olhos de quem caminhava pela capital pontífice – seria o mecanismo que levaria o espectador a absorver uma real e total experiência barroca; é o que autorizaria a afirmação de que Roma seria uma cidade barroca, contrariando o comentado juízo proferido por Cesare de Seta (1978, p. 57) e apresentado na introdução deste livro.

O núcleo urbano se configuraria, por conseguinte, a partir de uma técnica especial de produção da arte e da arquitetura que reuniria os princípios básicos de persuasão e imaginação acionados em nome dos fundamentos ideológicos do *Ancien Régime* – particularmente a necessidade de promover estratégias teatrais para a conquista e direção das massas naqueles momentos de aberta crise que marcariam os séculos barrocos; artifícios derivados da necessidade de exaltação da cidade de Roma como capital legítima do mundo católico – expressos através da aliança entre a herança clássica representada pelas avenidas regulares rasgadas

desde finais do século XV, com o exercício da imaginação anunciado no acúmulo de imagens fantásticas dispersas, de forma imprevista, por todo o núcleo urbano.

Mumford lamentaria a perda desta relação de contraste entre as estruturas urbanísticas regulares e retilíneas e o animado pano de fundo tortuoso, denso e congestionado que as rodeava, situação na qual a arquitetura e a urbanística se encontrariam em total aliança. Quando o planejamento barroco passou a ser apenas impulsionado pelo aspecto burocrático da *Grand Manner*, pela imponência, regularidade, ordenação, a cidade perderia sua expressividade, que era a essência de seu espírito – e provavelmente estes núcleos urbanos não poderiam ser chamados de barrocos:

Algo desse espírito perdurou nas melhores obras do período barroco: particularmente nas fontes esculpidas e nas praças de Bernini em Roma. Mas aqueles trechos de beleza e ordem se valorizam significativamente pelo congestionamento contrastante que os rodeia. Tão logo a ordem barroca se tornou propagada, uniforme e absoluta, quando nem o contraste nem a evasão eram possíveis, sua fraqueza se revelou. A clarificação cedeu lugar à arregimentação, a vastidão ao vazio, a grandeza à grandiosidade. A voz solitária do planejador podia ser amplificada muitas vezes; porém não poderia nunca tomar o lugar de todos os cantores de um coro cívico, cada qual com a sua própria parte, embora seguindo uma partitura em contraponto. (MUMFORD, 1989, p. 350, tradução nossa)

Muitas das cidades dos séculos XVII e XVIII – aquelas que receberiam significativas inserções e transformações, mas não recairiam no planejamento burocrático que relataria Mumford – acabariam se transformando em um dos sustentáculos do projeto de propaganda barroca, absorvendo uma estrutura francamente dramática para a sedução do transeunte. Porém, a cenografia imposta pela cidade barroca atuaria de forma diferenciada de uma peça de teatro: na encenação teatral, o espectador permaneceria parado enquanto tudo se moveria à sua frente; no espaço urbano o espetáculo seria imóvel, exigindo a circulação do fruidor para a revelação dos acontecimentos dramáticos, antecidos por momentos de expectativa e espera – toda a estrutura visibilística do organismo urbano concorrendo para despertar o poder insuperável da imaginação.

Assim, nas mais importantes cidades do período barroco, não seriam, isoladamente, os eixos perspectivais, as praças regulares, o *trivium*, o *polivium* que

proporcionariam a nova qualificação artística para a cidade. O que transformaria a cidade em um organismo sinceramente barroco seriam os recursos retóricos dramáticos que, através do trabalho das imagens surpreendentes derramadas no espaço urbano, sensibilizariam os que participavam da encenação barroca – os cidadãos comuns. A duração da peça teatral e o desenvolvimento de seu enredo estariam inevitavelmente ligados ao espectador: a trama se desenrolaria a partir da maneira como o passante se apropriaria do ambiente citadino – o acesso em que irromperia na cidade, os percursos que escolheria, as visadas que apreciaria na sua jornada.

O que poderia oferecer a condição barroca aos espaços urbanos, finalmente, seria a absorção do espírito geral de dramaticidade formulado no período: o problema consistiria na elaboração de um ambiente que revelasse um discurso convincente – retórica, persuasão – e um desejo de demonstrar o afastamento em direção ao sentido de imitação da realidade objetiva, buscando a geração de um jogo de imagens que provocasse, virtualmente, o rompimento das barreiras do possível – a expressão da maravilha, a imaginação, com a consequente conquista do súdito e do fiel em nome do apoio às grandes estruturas de poder barrocas naquela fase histórica de grande crise e colapso social. (MARAVALL, 2007)

É por isso que as resoluções formais utilizadas para alcançar este esforço de representação, no fundo, de teor decisivamente abstrato, acabariam se manifestando através de ações categoricamente distintas em cada contexto no qual o Barroco viria a ser absorvido. Já na sua origem, na cidade de Roma, seria possível encontrar poéticas tão diversas e até mesmo opostas, como aquelas praticadas pelos arquirrivals Bernini e Borromini – ambas absolutamente barrocas, comandadas pelo mesmo espírito inebriante do *Grand Siècle*. Da mesma forma, seria possível perceber, na pequena amostragem de intervenções avaliadas – das centenas de eventos barrocos dispersos na Cidade Eterna –, a incrível variação dos temas caros ao Barroco nas diversas inserções urbanas, desde simples justaposições de novas fachadas cenográficas para monumentos preexistentes ou modernos, até a transmutação dramática de sítios arqueológicos.

Ou seja, poder-se-ia dizer que estaria confirmada a hipótese inicial: seria ratificada a suposição que asseguraria a existência de cidades que, em seu desenvolvimento urbano nos séculos XVII e XVIII, alcançariam a constituição de um cenário que se poderia dizer barroco. Contudo, é preciso que fique claro que esta condição artística não seria genérica; na verdade, atingiria uma minoria de

assentamentos que, pelos mais diversos motivos, seriam contaminados com o inebriante espírito dramático e teatral do período.

Neste ponto, a pesquisa desenvolvida se abriria para outra linha de investigação conexa, complementar – coincidente com a segunda parte do livro. Provada a existência da cidade barroca, se voltaria à segunda hipótese investigada neste trabalho, proposição que afirmaria a possibilidade de sua expressão nos territórios conquistados e ocupados pelos portugueses e espanhóis nas Américas. Contudo, esta afirmativa esbarraria em graves problemas.

No caso luso-brasileiro, e mais especificamente de seu núcleo mais pujante enquanto expressão dramática – a antiga Vila Rica –, fica claro que a não absorção dos pressupostos da urbanística praticada no período, em prol de um assentamento urbano que mais naturalmente se moldasse à complexa topografia local, só favoreceria a construção da trama barroca. No caso de Ouro Preto, a construção artística do espaço seguirá um caminho próprio, mas gerando um ambiente não menos barroco.

A mineração no vale do córrego do Tripuí começa por volta de 1698, logo após a descoberta do ouro nas montanhas até então pouco acessíveis do sudeste brasileiro. Imediatamente inicia-se o rápido povoamento do vale entre as serras de Ouro Preto e do Itacolomi – aglomerado urbano que atinge o *status* de vila já em 1711. A paisagem exuberante já oferecia uma condição de excepcionalidade para o ambiente onde se assentava o que viria a ser um dos mais importantes núcleos do Brasil no século XVIII, sendo difícil imaginar uma topografia menos adequada para a ereção racional de uma cidade – contudo, mais significativa no que se refere à organização dramática do espaço.

A partir da década de 1720, quando a Capitania das Minas Gerais é desmembrada da de São Paulo, o tosco aglomerado disforme – então capital da zona mineradora – vai cedendo lugar a um assentamento que construirá aos poucos seu aspecto imponente que o caracterizará em finais do século XVIII, quando entra em processo de decadência pelo esgotamento das jazidas mineradoras. Portanto, a imagem da capital das Minas vai se definindo a partir da “estrada tronco” e da preexistência natural exuberante.

A construção ótica da experiência teatral barroca se dará no processo de rápido desenvolvimento, através da amarração dos acontecimentos monumentais pontuais (os largos, praças, as novas ruas, os palácios e, principalmente, a cons-

trução das igrejas), com a precária estrutura urbana inicial e a paisagem natural. Segundo Ávila (1980, p. 199):

Com efeito, é o comprazimento dos olhos que se busca sempre, seja no aproveitamento das singularidades topográficas, no risco ousado da arquitetura, na elegância das fachadas, no ornato caprichoso das portadas, na decoração interior das igrejas.

Assim, todas as iniciativas edilícias efetivadas na cidade no seu período de prosperidade econômica e no início de sua decadência concorrerão para afirmar, efetivamente, o caráter cenográfico, a comovente articulação barroca da Ouro Preto colonial.

E, da mesma forma que na cidade de Roma, o aparelho dramático que gera a fruição da imagem emanada pela cidade é em grande parte fundamentado na descoberta gradativa e inesperada dos grandes acontecimentos teatrais. Porém, no caso da antiga Vila Rica, são as condições topográficas do sítio natural que, prioritariamente, vão gerar este mecanismo dramático, estando os grandes eventos escondidos pela fatal irregularidade viária e pelas barreiras provocadas pelo acidentado perfil orográfico. Nada é óbvio e direto, mas todas as situações possuem uma imprevista “resolução” teatral grandiosa.

Neste sentido, é plenamente legítima a atribuição de uma condição barroca à antiga Vila Rica, pois imperará sempre, em seu processo de desenvolvimento urbano, o espírito de transformação visibilística do espaço, a busca sistemática do “primado do visual” (ÁVILA, 1980): nos panoramas constantemente oferecidos, ou no trajeto extenuante que se vence pelos caminhos do núcleo urbano, as montanhas e os monumentos se afirmam como os elementos hierarquicamente prioritários na composição figurativa do espaço, oferecendo experiências francamente teatrais que se moldam ao percurso assumido pelo observador. A amarração, na memória do passante, das diversas imagens recolhidas, promove o sentido de unidade artística necessário para legitimar a cidade de Ouro Preto como um único fenômeno integralmente barroco. Ou seja, o espaço urbano prescinde dos artifícios da urbanística barroca, pois, como diria Lourival Gomes Machado (1973, p. 188-189), a cidade já nasceu barroca:

Que adiantaria, nessa paisagem, uma escadaria barroca, longa e espalhada, em vários lances, seguindo eixos divergentes? De que valeriam, nesse

panorama, jogos d'água que alternassem lagos ovalados e cachoeirinhas espumejantes? Degraus, curvas e rampas há em todas as ruas de Ouro Preto e os córregos e ribeirões espadanam águas fervilhantes sob cada ponte e debaixo das janelas de cada sobradão. A cidade já nasceu barroca.

Para o caso hispano-americano, mais complexo e difícil, não haveria como desconsiderar a força expressiva que o desenho planimétrico da cidade regular guardaria para a configuração paisagística do típico ambiente urbano colonial. Suas características morfológicas essenciais estariam conectadas a uma série de experiências práticas e teóricas vinculadas à herança clássica greco-romana, bem como atreladas a diversas iniciativas promovidas pela cultura urbanística da Idade Média, mas também coerentes com o contemporâneo sentimento racionalista praticado pela recente concepção ideológica renascentista. Neste sentido, o modelo ordenador viria a se estabelecer e a se consolidar – através de inúmeras influências ancestrais e coevas – em pleno século XVI, contaminando, praticamente, toda ação urbanística de vulto praticada nas primeiras décadas das conquistas, criando um padrão tipológico que seria insistentemente repetido, com poucas alterações, inclusive nas duas próximas centúrias.

Contudo, fica claro que a consagrada *traza* racionalizada e repetitiva hispano-americana não apresentaria nenhuma conexão com o teatral e espalhafatoso espírito barroco, espírito que emergiria ao final do século XVI e que alcançaria as Índias Ocidentais apenas no XVII. Por isso, o americanista alemão, Erwin Walter Palm (1910-1988), simplificando enormemente o problema da urbanística barroca, se indagaria:

Existe na América hispânica uma urbanística barroca, tal como se apresenta na Europa Ocidental? Quer dizer, existe uma planificação que se serve de grandes eixos para dirigir a atenção em direção a um ponto de referência, a um *point de vue*? Diríamos que não. (PALM, 1980, v. I, p. 217)¹¹³

Não obstante, foi visto, através da avaliação do desenvolvimento da configuração cenográfica da cidade colonial de Cusco, como um núcleo urbano hispano-americano poderia, nos séculos XVII e XVIII, se transfigurar visibilisti-

113 Citação retirada do artigo *¿Urbanismo barroco en América Latina?*, publicado em 1980, nos Anais do *Simpósio Internazionale sul Barocco Latino Americano*, evento acontecido na cidade de Roma no mesmo ano.

camente para alcançar uma condição artística decisivamente barroca. Não seria ao acaso que se escolheria a antiga capital do império inca como objeto de estudo voltado à experimentação daqueles artifícios barrocos identificados na primeira parte desta investigação – apontados como as mais célebres estratégias praticadas no período com o escopo de promover a teatralização do espaço urbano. Na verdade, a conformação física da cidade – fruto de um complicado processo de sobreposição do assentamento espanhol fundado por Pizarro acima das ruínas do núcleo nobiliário desenhado pelo Imperador inca Pachacútec – acabaria confirmando uma das hipóteses investigadas na segunda parte do livro: proposição que asseveraria que os assentamentos *virreinales* poderiam, eventualmente, constituir-se como cidades barrocas se a composição de sua paisagem urbana agisse contra a quadrícula, contra o modelo rígido de estruturação do plano viário consagrado nas Índias Ocidentais, no século XVI.